



Realisme, teatralitet, ritual
Aspekter af installationens æstetik

Petersen, Anne Ring

Published in:
Reality Check

Publication date:
2008

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Petersen, A. R. (2008). Realisme, teatralitet, ritual: Aspekter af installationens æstetik. I S. Bjerkof (red.), *Reality Check* (1 udg., s. 44-61). Statens Museum for Kunst.

Reality Check

Statens Museum for Kunst

6. september 2008 - 4. januar 2009

Koncept

Marianne Torp

Med bidrag af

Anne Ring Petersen

Joachim Koester

Janna Lund

KONCEPT

Marianne Torp

UDSTILLING

UDSTILLINGSTEAM

Marianne Torp (KURATOR)
Pernille Jensen (ARKITEKT)
Marianne Grymer Bargeman (KUNSTFORMIDLER)
Janna Lund (KURATORASSISTENT)

UDSTILLINGSCHEF

Elisabeth Cederstrøm

LOGISTIK

Lene Christiansen

TEKNISK IMPLEMENTERING

Niels Plenge

KONSERVERING

Louise Cone

KUNSTHÅNDTERING

Erik Jensen

ANSVARLIG FOR THE FLYING STEAMROLLER

Michael Kjærsgaard Hansen

KATALOG

TILRETTELÆGGELSE

Marianne Torp

REDAKTION

Sven Bjerkhof

REDAKTIONEL ASSISTANCE

Pernille Feldt (FOTOS)
Gitte Hou Olsen (TEKSTER)

GRAFISK TILRETTELÆGGELSE

NR2154, Troels Faber & Jacob Wildschjødzt

REPRO OG TRYK

Narayana Press, Odder

TYPOGRAFI

Akkurat (BRØD)
ITC Garamond Ultra (RUBRIK)

PAPIR

Scheufelen Heaven 42, 170 g (MATERIE)
Colorplan Pristine White, 350 g (OMSLAG)

© 2008 Statens Museum for Kunst

ISBN 978-87-92023-20-9 (DANSK)

ISBN 978-87-92023-21-6 (ENGELSK)

Indhold

5	Forord
	– Virkeligheden ind på museet
	Karsten Ohrt

6	Reality Re-checked
	– Dokuficering, re-enactment og objektets rekontekstualisering i nyere kunst
	Marianne Torp

38	Nanking Restaurant
	– Tracing Opium in Calcutta
	Joachim Koester

44	Realisme, teatralitet, ritual
	– Aspekter af installationens æstetik
	Anne Ring Petersen

62	Udstillingens værker
	Janna Lund

138	Værklister
------------	-------------------

140	Bibliografi
------------	--------------------

144	Fotokreditering
------------	------------------------

Realisme, teatralitet, ritual

**Aspekter af installationens
æstetik**

Anne Ring Petersen

At overskue bevægelserne i samtidskunsten er omtrent lige så vanskeligt som fra en helikopter at overskue trafikken i en millionby midt i myldretiden, hvor talløse toge, busser, biler, motorcykler, cyklister og fodgængere bevæger sig på kryds og tværs gennem et indviklet system af motorveje, ringveje, indfaldsveje, gader, stræder, gyder og stier. Derfor må enhver, der vil give et overblik, gøre brug af forenklinger. Blandt kunstkritikere og kunsthistorikere er et flittigt anvendt greb at udpege en 'tendens' i tiden, dvs. at fremhæve det, som synes at have den største udbredelse; det hovedspor, der aftegner sig tydeligst.

I hvilken retning er tendensen så gået siden 1990? Den aktuelle kunst er ikke mindre pluralistisk, end den var i 1970'erne og 1980'erne, som ellers er gået over i kunsthistorien som de årtier, hvor eksperimenterne blev så vidt forgrenede, at det blev umuligt at beskrive forandringerne på samme entydige måde, som man ellers plejede at beskrive den moderne kunsts udvikling, nemlig som en følgerække af avantgardistiske 'ismer', der i tur og orden detroniserede hinanden og indtog førerpositionen som tidens toneangivende fortrop. Dertil kommer den såkaldte ny internationalisme – det fælles produkt af globaliseringen, de seneste årtiers vældige migrationsbevægelser og kunstmarkedets og -systemets begær efter eksotiske nyheder. Ny-internationalismen har udvidet den internationale samtidskunsts geografiske horisont og gjort det muligt for en stor skare ikke-vestlige kunstnere at gøre karriere i det globale kunstinstitutionelle system, der i dag også inkluderer talrige megabienaler og vitale kunstcentre uden for Vesten – med en endnu større pluralisme til følge.¹

I takt med disse ændringer synes den lineære følgerække endegyldigt at have udspillet sin rolle som

tankens redskab til at skabe overblik. I den aktuelle situation må den kronologiske 'række' af 'ismer' vige pladsen for metaforer som 'netværk' og 'felt',² der er bedre til at indfange sammenhængene mellem kunstneriske fænomener, der umiddelbart fremtræder meget forskelligt eller befinder sig på forskellige udtryksniveauer. At forstå spektret af kunstneriske udtryk som et 'felt' eller et 'netværk' i stedet for som en 'række' er ensbetydende med at betone den indbyrdes udveksling og flerhed af tendenser, samtidig med at man antyder, at diversiteten er så udtalt, at den ikke kan beskrives inden for rammerne af det for overblikket ellers så nyttige begreb 'tendens'.

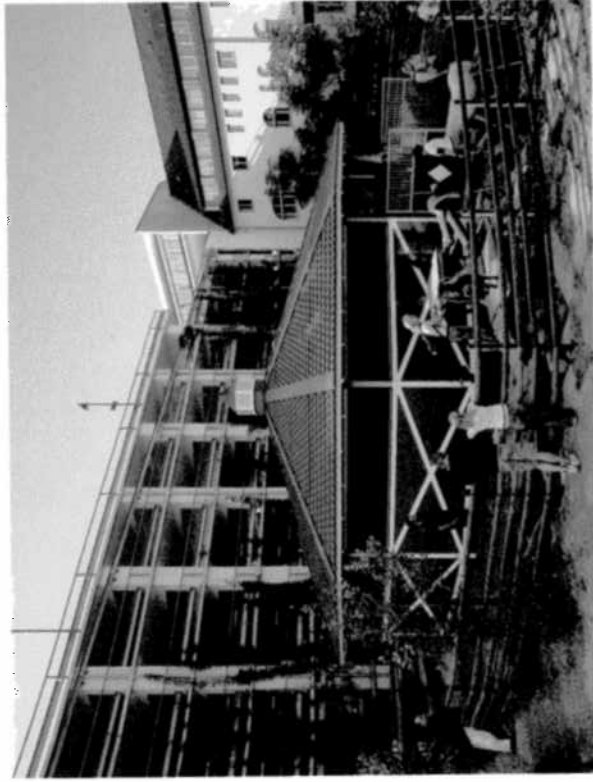
En ofte fremhævet 'tendens' efter 1990 er den brede interesse for at udforske begrebet 'virkelighed'. Som Hal Foster har påvist i sin bog *The Return of the Real* (1996),³ der mere end nogen anden bog har sat dagsordenen for diskussionen af 'realisme' i samtidskunsten, er interessen for virkeligheden ikke noget, som kunsten efter 1990 har patent på, selv om intensiteten er påfaldende. I 1960'erne, 1970'erne og 1980'erne var der også mange kunstnere, der undersøgte forbindelserne mellem kunst og virkelighed som led i en kritisk revurdering af de herskende forestillinger om, hvad virkelighed er. Det interessante spørgsmål er derfor heller ikke, om 1990'ernes og 00'ernes kunstnere er optaget af virkeligheden, men *på hvilke måder* de er optaget af den, og *hvor* den bringer det til udtryk. Noget tilsvarende kan gøres gældende i forhold til en anden af periodens stærke 'tendenser': interessen for installationen som udtryksmiddel. Også den har været støt voksende siden 1960'erne, det årti, hvor installationskunst begyndte at blive så udbredt, at den for første gang blev synlig som en egentlig kunstform. (Her må man ikke være blind for museernes, kunsthallernes og galleriernes

rolle: Institutionernes voksende vilje til at udstille og investere i disse pladskrævende monumentaltværker har utvivlsomt stimuleret interessen ved at øge kunstnernes muligheder for at realisere installatoriske projekter).

Når begge disse 'tendenser' er så udtalte i kunsten efter 1990, er det nærliggende at spørge, om de er del af det samme felt. Er der en sammenhæng mellem kunstnernes interesse for at undersøge begrebet 'virkelighed' og deres forkærlighed for installationen som udtryksform? Det vil jeg mene, at der er. Installationen åbner en række nye muligheder for at fremstille og gribe ind i omgivelserne. Den er derfor et oplagt valg for kunstnere, der vil udforske virkeligheden som fænomen, begreb og konstruktion. Formålet med det følgende er at indkredse karakteren af installationens udtryksform, herunder dens orientering mod 'virkeligheden'. Jeg vil forsøge at vise, at installationskunstens 'realisme' ikke er nogen transparent, mimetisk 'realisme', der efterligner den synlige virkeligheds fremtrædelse ved hjælp af illusionisme. Den repræsenterer tværtimod en tilgang til 'virkeligheden', som transponerer 'realismen' til et andet niveau. Det er endvidere min påstand, at installations-kunst spiller på 'realismens' spændingsforhold til en anden væsentlig dimension i installationen, dens fiktitivitet og teatralitet, og at installationskunsten derudover har en ritualdimension, som skiller den ud fra andre typer billedkunst og rykker den tættere på scenekunsten.

Tid, rum og beskuer

Hvad er en 'installation'? Det spørgsmål er lige så vanskeligt at besvare som spørgsmålet om, hvad 'virkelighed' og 'realisme' er. I modsætning til parallelle kategoribetegnelser som maleri, skulptur og fotografi, der grupperer værker, som har nogle for-melle træk til fælles, og anvender beslægtede fremstillingsmeto-



MIKE KELLEY | PETTING ZOO | 2007 | EKSTERIØR | INSTALLATION AF DIVERSE MATERIALER OG OBJEKTER, SALTSKULPTUR, SALTSLIKKENDE DYR, DIVERSE KONSTRUKTIONER OG TRE VIDEOPROJEKTIONER | SAMLET AREAL: 20 X 45 M² | SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 07, MÜNSTER

der, dækker termen installation ikke over unikke formmæssige og tekniske egenskaber, der er kendetegnende for netop denne type kunstværker. Installationer er indbegrebet af crossover, for de kan betjene sig af alle mulige medier og kombinere dem på mange måder. Blandingsforhold er ikke noget, der ligger uden for installationskunstens 'egte' domæne, men er tværtimod et af dens grundtræk. Installationskunsten er således et felt med åbne grænser mod andre udtryksformer. Herom vidner termer som video-installation, skulptur-installation, performance-installation, stedspecifik installation og *mixed media*-installation. De sammenfattede termer bringer os tættere på en forståelse af installationens evne til at *netværke* med andre kunstformer. Men idet de peger på installationskunstens karakteristiske diversitet, gør de det også sværere at begribe dens egenart. Og dog, installationens evne til at forbinde sig med andre medier råber, at begrebet 'installation' ikke så meget refererer til en kvalitet, der er iboende i værket selv, som det refererer til nogle omstændigheder *omkring* værket – udenværkerne, om man vil.

Installationens udadrettethed er som regel mere iøjnefaldende i de tilfælde, hvor værket er realiseret uden for kunstinstitutionernes sale. I forbindelse med en udstilling af kunst i byens offentlige rum, Skulptur Projekte Münster 07, installerede den amerikanske kunstner Mike Kelley en *Petting Zoo* i en af gårdene mellem Münsters etagebyggerier. Kontrasten til de overvejende funktionalistiske bygninger gjorde det til så meget desto større en overraskelse at støde på en idyllisk børne-zoo med bondegårdsdyr i en 12-kantet traditionel, amerikansk staldbygning omkranset af et raftehegn og et lyserødt hønsehus. Før man nåede den runde indhegning, passerede man forbi et 'portnerkontor' med glasvægge, hvor en snurrende diskokugle kastede et lummert, flerfarvet lys ud over bunker af hø. Fra dette naturligt-kulturlige rum med dets henvisninger til storbynattelev, animalske instinkter og parringsleg vandrede man videre til leddet, der kunne lukke én ind til dyrene. Ligesom publikum kunne dyrene vandre frit mellem friluftsindhegningen og stalden, i hvis indre den ellers så hyggelige og intime zoo fik en



MIKE KELLEY | PETTING ZOO | 2007 | INTERIØR | INSTALLATION AF DIVERSE MATERIALER OG OBJEKTER, SALTSKULPTUR, SALTSLIKKENDE DYR, DIVERSE KONSTRUKTIONER OG TRE VIDEOPROJEKTIONER | SAMLET AREAL: 20 X 45 M² | SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 07, MÜNSTER

symbolsk overbygning. Udgangspunktet for Kelleys værk var den gammeltestamentlige historie om syndens byer Sodoma og Gomorra, hvorfra Lot flygtede med sin hustru, der som straf for at trodse Guds forbud mod at se sig tilbage blev forvandlet til en saltstøtte. Ifølge legenden søgte dyrene til saltstøtten for at slikke salt, ligesom gederne fårene, ponyerne og køerne flokkedes omkring saltstøtten forestillende Lots hustru i Kelleys zoo. På filmlærreder under staldens tag blev installationens rum geografisk udvidet med videoer af tre klippeformationer opkaldt efter Lots hustru: én ved Det døde hav, en anden i New South Wales i Australien og en tredje på Skt. Helena.

Petting Zoo var et traditionsbevidst værk, der knyttede flere kendte skulpturelle og installatoriske strategier med vægt på processen og kontekst sammen med en traditionel allegorisk billedstrategi. Videoerne trak en forbindelse tilbage til 1970'ernes amerikanske *land art* og dens fremstilling af naturen som et kulturlandskab præget af tegn og myter. Kelleys introduktion af klappedyrene videreførte til gengæld en linje fra

den italienske *arte povera*, frem for alt Jannis Kounellis' installation med levende heste i det romerske Galleria l'Attico i 1969 og dette værks genfortolkning i Carsten Höller og Rosemarie Trockels *Et hus til grise og mennesker* på Documenta X i 1997 – en griseeti med store glaseruder, foran hvilke det kunstnære publikum kunne slå sig ned og slappe af ved at iagttage grisenes stilfærdige liv.

Udformningen af *Petting Zoo*, som gjorde, at værket inviterede de besøgende til en form for deltagelse, der vekslede mellem gøren, iagttagelse, refleksion og diskussion, var derimod helt i tråd med den kunstneriske praksis fra 1990'erne, som den franske kunstteoretiker og kurator Nicolas Bourriaud har døbt relationel æstetik,⁴ en praksis, hvis bestræbelser på at etablere et partipatorisk offentlighedsrum i øvrigt har klare forbindelser tilbage til 1960'ernes og 1970'ernes mere eksplicit politiske eksperimenter med publikumsinddragelse.

De enkelte dyr, videoer og arkitekturdele havde ikke nogen selvstændig værdi. 'Værk' – eller rettere, 'installation' – blev de ved i fællesskab og i samspil med de eksisterende omgivelser at danne et rum. Dette rum syntes at fungere på flere planer. Der var det taktile, dvs. det berøringssensitive, oplevelsesplan, hvor man gav sig tid til at klappe dyrene og iagttage andre besøgende omgås dyrene. At værket også var tænkt til at fungere på dette umiddelbare sociale og sensoriske plan, fik man bekræftet i den ledsagende udstillingsguide, som

informerede om, at videnskabelige undersøgelser har vist, at det at klappe dyr kan afhjælpe stress og ligefrem forlænge livet. Der var det mere intellektuelle plan, hvor man spadserede rundt og undersøgte, hvad installationen rummede, og hvad de enkelte delmon skulle betyde. Som kunsthistorikeren Graham Coulter-Smith har bemærket, var det dog svært at hitte hoved og hale i alle de referencer, som Kelley havde hobet op i sin zoo.⁵ Med tanke på de mange seksuelle motiver i Kelleys øvrige værker krævede det dog ikke megen fantasi at se, hvor det lurende ubehag ved *Petting Zoo* stammede fra. Den moralske historie om det fordærvede Sodoma og Gomorra var fra Kelleys side tænkt til at lede tankerne ind i sjofle baner og åbne folks øjne for såvel det symbolske i dyretungernes seksualiserede slikken på saltstøttens falliske kvindekrop, som for det sanseligt-erotiske element i folks kærtegnende omgang med dyrene. Det sidste inddrog den enkelte besøgende direkte i den psykoseksuelle problematik.⁶ Mod sætningen mellem den barnligt uskyldige zoo og den moralistiske bibelhistorie om seksualitet, skyld og straf trak dermed den besøgende ind i et moralsk spændingsfelt, hvor grænserne mellem skyld og uskyld, barn og voksen, dyr og menneske var foruroligende uklare. Som kunsthistorikeren Helmut Draxler har bemærket, afstod Kelley fra at moralisere. Hvad værkets morale var, lod han være op til publikum at afgøre.⁷

Skønt brug af levende dyr er forholdsvis sjælden i samtidskunsten, vil jeg mene, at Kelleys *Petting Zoo* er repræsentativ for megen installationskunst. *Petting Zoo* udviser tre typiske træk, der ikke har at gøre med installationen som et autonomt værk med bestemte formelle træk, men derimod med udenværkerne eller, rettere, med *relationerne mellem værk og udenværker*. For det første er installationer kendeteg-

net ved, at de aktiverer rummet og konteksterne. 'Installation' forbinder man almindeligvis med det at bringe flere adskilte elementer sammen og sætte dem i forhold til hinanden, så de danser en rumlig sammenhæng eller et tredimensionelt miljø, der helt eller delvist omgiver beskueren og dermed tilskynder denne til at bevæge kroppen og blikket i forskellige retninger. Undertiden kan en installation involvere fysiske indgreb på den lokalitet, hvor de realiseres, eller opførelsen af en særskilt arkitektonisk konstruktion inde i udstillingsrummet. En installation kan dermed være en organiseret af elementer i og i *samspil* med rummet, men tillige en organisering af rummet selv. Jeg vil hævde, at denne organisering af kunstværket som et rum og aktiveringen af dette rum er installationens vigtigste kendetegn. Fordi installationer er *rumdannelse*, der rækker ud efter deres omgivelser, må de udvise en skærpet bevidsthed om den omgivne virkeligheds indflydelse på kunstværkets udsigelse og betydninger og om de sammenhænge, som værket indgår i og forbinder sig med.

Installationer er for det andet kendetegnet ved, at de udstrækker værket i tid, så de ligesom *Petting Zoo* får karakter af situation. Det tager altid tid at tilegne sig et kunstværk. Men karakteren og varigheden af dette tidsforløb varierer fra medium til medium – og naturligvis også med beskuerens interesse for det pågældende værk. Installationens tid kan man beskrive som på én gang lang og kort. Kort, fordi mange installationer skabes til en bestemt udstillingsbegivenhed – og demonteres bagefter. Lang, fordi installationens opbygning som et rum med mange dele udstrækker selve tilegnelsen af værket i tid, så den får en situationel karakter.

Endelig er installationer for det tredje kendetegnet ved, at de medtænker beskueren og udviser

Jeg vil hævde, at denne organisering af kunstværket som et rum og aktiveringen af dette rum er installationens vigtigste kendetegn.



GUILLAUME BIJL | REISEBUROU | AROS AARHUS KUNSTMUSEUM | 1993 | KONTORINVENTAR | CA. 3 X 7 X 3 M

en skærpet opmærksomhed over for de kropslige, subjektive og tidslige aspekter af beskuerens oplevelse.⁸ En installation tildanner et rumligt miljø, som beskueren må træde ind i og bevæge sig rundt i. Derved kan den udvikle beskuerens bevidsthed om, hvordan kroppen navigerer rundt i værket og, frem for alt, om, hvordan væsentlige dele af kunstopplevelsen involverer kroppen og foregår under skiftende, subjektive synsvinkler.

Med scenekunstens midler

Én ting er at identificere installationers basale virkemidler, en anden at forklare, *hvordan* de virker, for de kan selvfølgelig virke på

flere måder. Her er det oplagt at vælge 'en tendens' som indfaldsvinkel, fx interessen for begrebet 'virkelighed' i samtdiskunsten. Ét af de steder, hvor den manifesterer sig tydeligst, er netop i installationskunsten. Det hænger nøje sammen med installationens kontekstualistiske orientering mod omverdenen og arbejde med en bestemt form for 'realisme'. Et sigende udtryk herfor er kunsthistorikeren Rosalind Krauss' tanke om, at de såkaldt stedspecifikke installationer, der forbinder sig så tæt med lokaliteten, at de ikke kan skilles ud fra stedet, fremstiller stykker af virkeligheden ved hjælp af indeksikale tegn, dvs. tegn der, kort fortalt, har spor-

ler aftrykskarakter.⁹ Ifølge denne tankegang er stedets virkelighed præget direkte ind i det rum og det univers, som installationen frembringer.

Det er vigtigt at holde sig for øje, at den 'realisme', som findes i installationskunsten, generelt betragtet har en anden karakter end den traditionelle mimetiske realisme, som vi kender fra figurative malerier og skulpturer. I installationer forskydes realismen fra værk til beskuer og fra repræsentation til reception, dvs. til beskuerens opfattelse og forståelse af værket. Installationens realisme er med andre ord en slags mental og sensorisk realisme. Det er

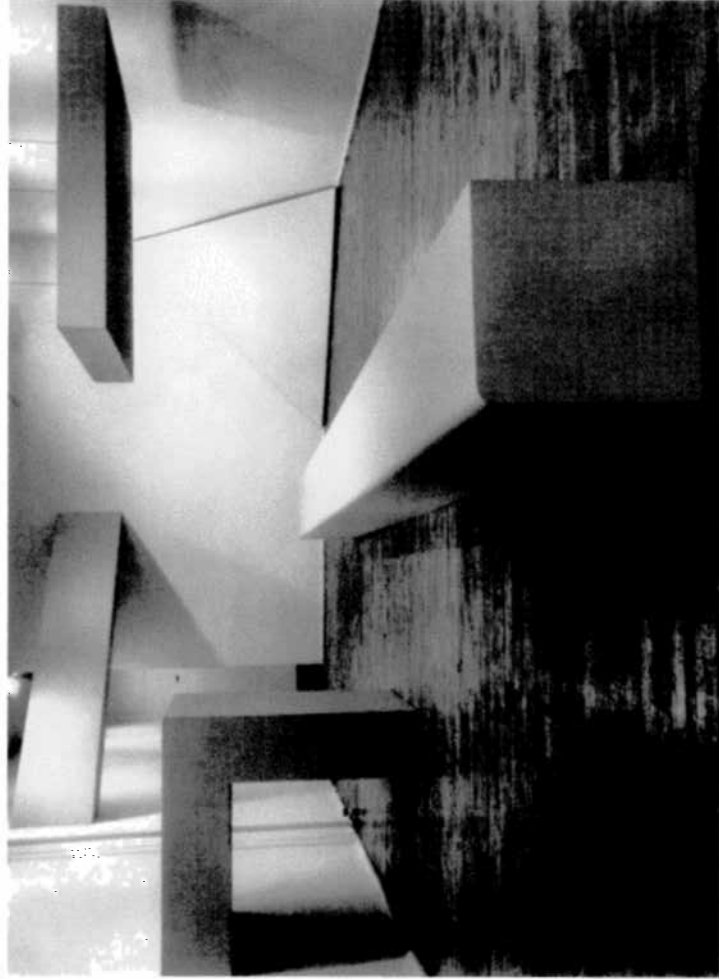
ikke almindeligt, at installationer fremstiller et udsnit af virkeligheden med illusionismens virkemidler, sådan som fotografiet kan gøre det. Deres realisme baserer sig langt oftere på en målrettet åbning af værket for virkelighedens materiale. Installationer åbner sig for hverdagens ting og indretningsprincipper, som de kan genbruge eller gentage. Nogle gange kan resultatet være nærmest tautologisk som i belgieren Guillaume Bijls skoledannende "transformations-installationer": "I sine samtidsarkæologiske overtagelser af interiørtyper fra de vestlige forbrugersamfund flytter Bijl et stykke funktionsduelig 'virkelighed' ind i kunstens 'uvirkelighed'. Herved mister interørerne deres klare formålsbestemmelse. De bliver relativt og forvandlet af at blive bragt i nærkontakt med kunstens diskurser og oplevelsesformer, deraf Bijls betegnelse "transformations-installationer".¹⁰ Installationer integrerer også dagligdags erfaringsformer i værkoplevelsen, ikke mindst den måde, hvorpå vi gør os fortrolige med et ukendt rum ved at gå rundt i det og måle dets størrelse, organisering og karakter med kroppens målestok og erindringer om andre rum. Installationskunstens åbning mod virkeligheden indbefatter også en evne til at lade det fysiske rums karakter påvirke de kunstneriske elementer, der installeres i det, og en vilje til at rejse de spørgsmål til det omgivende samfund og den historiske virkelighed, som det er væsentligt at rejse på et givent tidspunkt.

Installationskunsten har således et større mellemværende med 'virkeligheden', men den har tillige et mellemværende med 'uvirkeligheden'. Installationer handler i høj grad om iscenesættelse af billeder og fiktioner. De trækker med andre ord billedkunsten i retning af de sceniske kunstarter, teater og performance med deres evne til at gestalte fiktive situationer. En installation er ikke

tænkt til at være en selvtilstrækkelig, autonom enhed, sådan som den modernistiske skulptur var det. Den er tænkt som en 'scene', beskueren skal træde ind på – en rumlig struktur spændt ud omkring en beskuer, som den vil involvere i kunstoplevelsen som situation eller begivenhed. Ligesom ved teater- og performanceforestillinger knytter der sig således en stærk *her og nu*-kvalitet til installationer. Ikke så sært, at 'teatralitet' og 'performativitet' har været genkommende termer i de verbale forsøg på at definere installationen som værktype. Det er kendetegnende for begge termer, at de forrykker opmærksomheden fra værket 'i sig selv' til den oplevelse, beskueren har af værket, så det bliver værket som begivenhed og proces, der kommer til at stå i centrum.

Brugen af termen teatralitet går tilbage til den amerikanske kunsthistoriker Michael Fried, som introducerede den i diskussionen af 1960'ernes kunst. I en skarpsindig kritik af den dengang nyopdunkede minimalisme knyttede Fried den nærmest installatoriske iscenesættelse af skulp-

turen hos minimalisterne Robert Morris og Donald Judd sammen med begrebet teatralitet.¹¹ Teatralitet har hos Fried intet at gøre med skuespildramatik og teatralisk opstyltethed, men derimod med scenekunstens fundamentale forhold mellem live-forestilling og det tilstedeværende publikum og dette forholds udbredelse inden for billedkunsten som et fremmed element. Teatralitet er for Fried en nærværsrelation mellem betragteren og værket, en relation, som for det første forudsætter, at der er en betragter til stede, for at den kan opstå, og for det andet kan betegnes som situationel, idet relationen udspringer sig i tid og har en varighed. Når Fried kritiserer minimalismen for at være teatral, er det, fordi den er optaget af de faktiske omstændigheder for beskuerens møde med værket. På den måde slægter den scenekunsten på. Oplevelsen af et minimalistisk værk er ifølge Fried en oplevelse af "et objekt i en situation – én der, praktisk talt per definition, *inkluderer* beskueren."¹² Underforstået: det minimalistiske værk er ikke autonomt og hæver sig ikke op i tidløshedens og universalitetens ideale sfære.



ROBERT MORRIS | UDSTILLING INSTALLERET I GREEN GALLERY, NEW YORK, DECEMBER 1964-JANUAR 1965

Det er ligesom teaterforestillinger - den totalt afhængigt af publikums tilstedeværelse og kommer til udfoldelse i en konkret situation. Den selv samme erkendelse gennemsyrler installationskunsten, og derfor er Friedes teatralitetsbegreb blevet et nøgleord i diskussionerne om den. Brugen af termerne 'performativ' og 'performativitet' stammer til gengæld fra de senere år, hvor bl.a. bidragyderne til kataloget *Performative Installation* har analyseret beskuerens performative, dvs. aktivt deltagende, fortolkende og selvrefleksive, udveksling med værket med inspiration fra den såkaldte performativitetsteori.¹³ Deres tilgang er typisk, for så vidt som man inden for det kunsthistoriske felt især har brugt performativitetsteori til at beskrive det situationelle ved beskuerens tilegnelse af værket, dvs. tilegnelsens karakter af proces og frembringelse af betydning.

Det performative kan dog også ligge i værket selv. I 2005 om-dannede Annette Messager den franske pavillon på Biennalen i

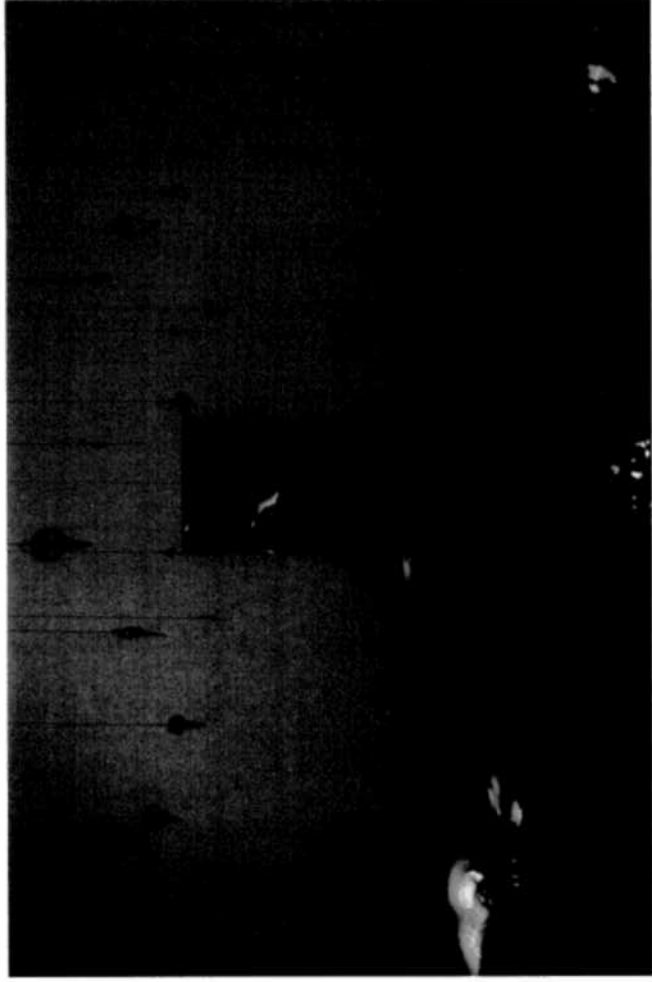
Venedig til en mægtig installation med tre rum samlet under titlen *Casino*, der var bøjjet i lyserød neon på pavillonens klassicistiske facade. For at komme ind i bygningen måtte de besøgende passere gennem forhæng ligesom dem, italienerne bruger, bl.a. på Markuspladsen i Venedig, til at beskytte mod heden og det skarpe lys. Forhængene markerede således en grænse mellem den dagklare virkelighed udenfor og den fordunklede drømmeverden indenfor. På italiensk har 'casino' flere betydninger: bl.a. 'lille hus', 'bordel' og 'spillecasino'. Messager spilledes subtilt på ordets flertydighed i sin personlige fortolkning og iscenesættelse af en historie med lokalt udspring og global rækkevidde. Messager har selv beskrevet *Casino* som et tredelt rumligt forløb med et "udenfor", et "inden" og et "inderst inde".¹⁴ I det første rums "udenfor" mødte den besøgende Pinocchio i skikkelse af en lille træmarionetdukke placeret i et grotteagtigt tableau af forvredne skumgummiruller med pyjamasstribet betræk. Ikke mindst takket være Disneys

tegnefilm fra 1940 er den levende marionetdukke med en næse, der vokser, når han lyver, blevet en del af klodens fælleskultur. Oprindeligt stammer figuren fra den italienske forfatter Carlo Collodis børnebog *Pinocchio's eventyr* fra 1883, der handler om en marionetdukke og hans skaber, træskærerens Geppetto, som realiserer kunstnerdrømmen om at indblæse liv i en figur. På et plan drejer fortællingen om Pinocchio sig således om den kunstneriske skabelsesakt. Messager havde dog lagt større vægt på fortællingens dannelsesmotiv, dvs. den "initiationsrejse",¹⁵ hvor den på én gang ulydige, nysgerrige, gamblende og naive Pinocchio gennemlever forskellige prøvelser, der bibringer ham de erfaringer, der kræves for at blive til som menneske. Messager udnyttede således marionettens evne til at fungere som menneskets urovækkende *alter ego*, en inkarnation af menneskets skyggesider. Som Messager har forklaret, fremstiller marionetter "os selv, med alle vores synder, alt det, vi ikke vil se [...]".¹⁶



ANNETTE MESSAGER | CASINO | DEN FRANSKE PAVILLON PÅ DEN 51. BIENNALE I VENEDIG | 2005 | INSTALLATION BESTÅENDE AF TRE RUM | RUM 1

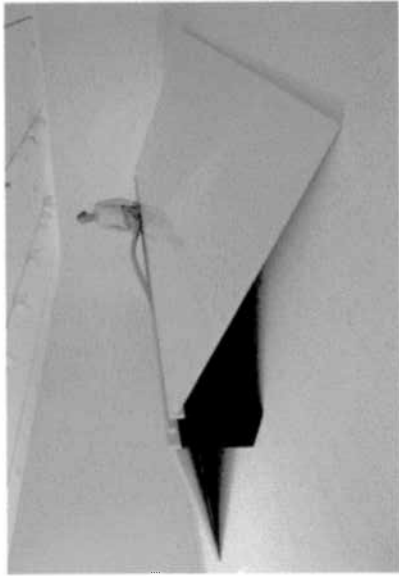
Liggende på ryggen på en pyjamasstribet skumgummirulle blev Pinocchio fragtet rundt i drømme-nes farefulde univers af frygt og begær. Han forsvandt ind i grotter, så man tabte ham af syne, for senere at dukke op et uventet sted. Grotternes indre var skjult, men ud fra sprækkerne i deres vægge stak der aggressive sorte former, spidse som næserne på venezianske karnevalsmasker, og de bløde grottevægge var på surrealistisk vis dekoreret med legetøj, klæder og de menneskelige organer, som Pinocchio ikke havde, men ønskede sig for at kunne blive menneske. Foruroliget af dette skue gik man videre til det næste rum: "Indeni" var en dunkel, livmoderagtig hule. Fra en døråbning i bagvæggen strømmede et rødt hav af silke. Det bølgede op og ned, som var det huden på en levende krop, der åndede og pulserede. Mens sorte masker med lange Pinocchionæser langsomt sænkedes ned fra oven mod havet af blod og vind, voksede lysende undersøiske forekomster frem i dybet side om side med ting, som havet havde opslugt. Dramatisk og spektakulært var dette rum af rødt og sort, liv og død, lys og mørke. Installationen var stedet for en fysisk transformation, en forunderlig tilsynekomst, som kunne iagttages, men hvis udfald resultatet nåede man rummet "inderst inde". Her kastede en computerstyret, trykluftdreven trampolin kropsdele, plasticstykker og uidentificerbare objekter op i luften, som var de luftakrobater i Cirkus Det Mekaniserede Mareridt. Trædukken Pinocchio syntes her at have fået de menneskelige lemmers liv, men samtidig var hans krop blevet stykket op og indespærret i et grotesk maskineri og en aktivitet, der lige så godt kunne være tortur som leg. Hvilket liv den til menneske forvandlede Pinocchio var gået ind til, stod ikke klart, men eventyrets *happy end* var fraværende. Måske Pinochios dannelsesrejse og tilbliven som menneske slet og ret havde



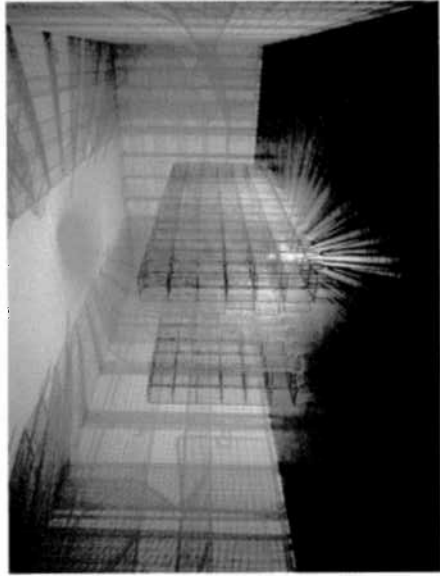
ANNETTE MESSAGER | CASINO | DEN FRANSKE PAVILLON PÅ DEN 51. BIENNALE I Venedig | 2005 | INSTALLATION BESTÅENDE AF TRE RUM | RUM 2



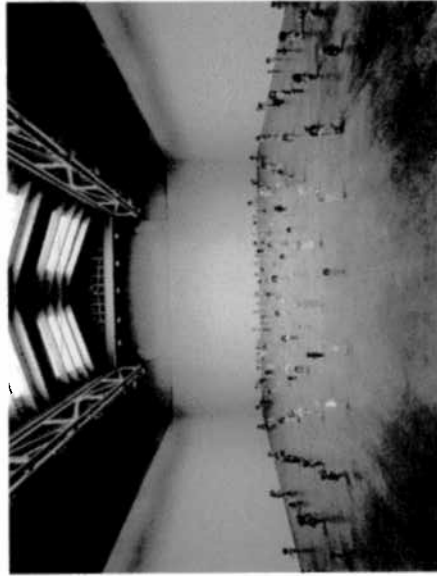
ANNETTE MESSAGER | CASINO | DEN FRANSKE PAVILLON PÅ DEN 51. BIENNALE I Venedig | 2005 | INSTALLATION BESTÅENDE AF TRE RUM | RUM 3



MOWRY BADEN | I | WALK THE LINE | 1967 | TRÆ, STÅL OG TÆPPE |
CA. 104 X 610 X 610 CM | MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, SAN DIEGO



MONA HATOUM | LIGHT SENTENCE | 1992 | STÅLTRÅDSBURE | ELEKTRISK
PÆRE SAT I LÆNGSOM BEVÆGELSE AF MOTOR | 198 X 195 X 490 CM |
MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS



ZOE LEONARD | MOUTH OPEN, TEETH SHOWING | 2000 | 162 DUKKER |
VARIABLE MÅL | COLLECTION OF WILLIAM AND RUTH TRUE

ledt ham frem til en erkendelse af, at livet forløber som en stadig tilnærmelse til døden?

Performativ realism

Annette Messagers *Casino* er typisk for de grene af installation-konkunsten, der bruger så mange teatrale og sceniske virkemidler, at man må spørge sig selv, hvad værkerne egentlig er nærmest beslægtet med: billedkunstneriske medier som maleri og skulptur eller sceniske former som teater og cirkusforestilling? Messagers *Casino* opbygger et absurd univers, som de færreste ville forbinde med 'realisme', ikke engang skønlitteraturens magiske realism. *Casino* demonstrerer, hvor langt installationskunst kan befinde sig fra en mere traditionel illusionistisk realism og så alligevel udstråle håndgribelighed og konkretion eller det, som jeg vil kalde *fakticitet*. Mange installationer sætter, som Mike Kelleys *Petting Zoo*, en aktivt udforskende og kropsligt involveret beskuer i centrum og anerkender, at beskuerens fortolkning af værket må udspringe af den konkrete udvekslingssituation, som værket hensætter beskueren i.

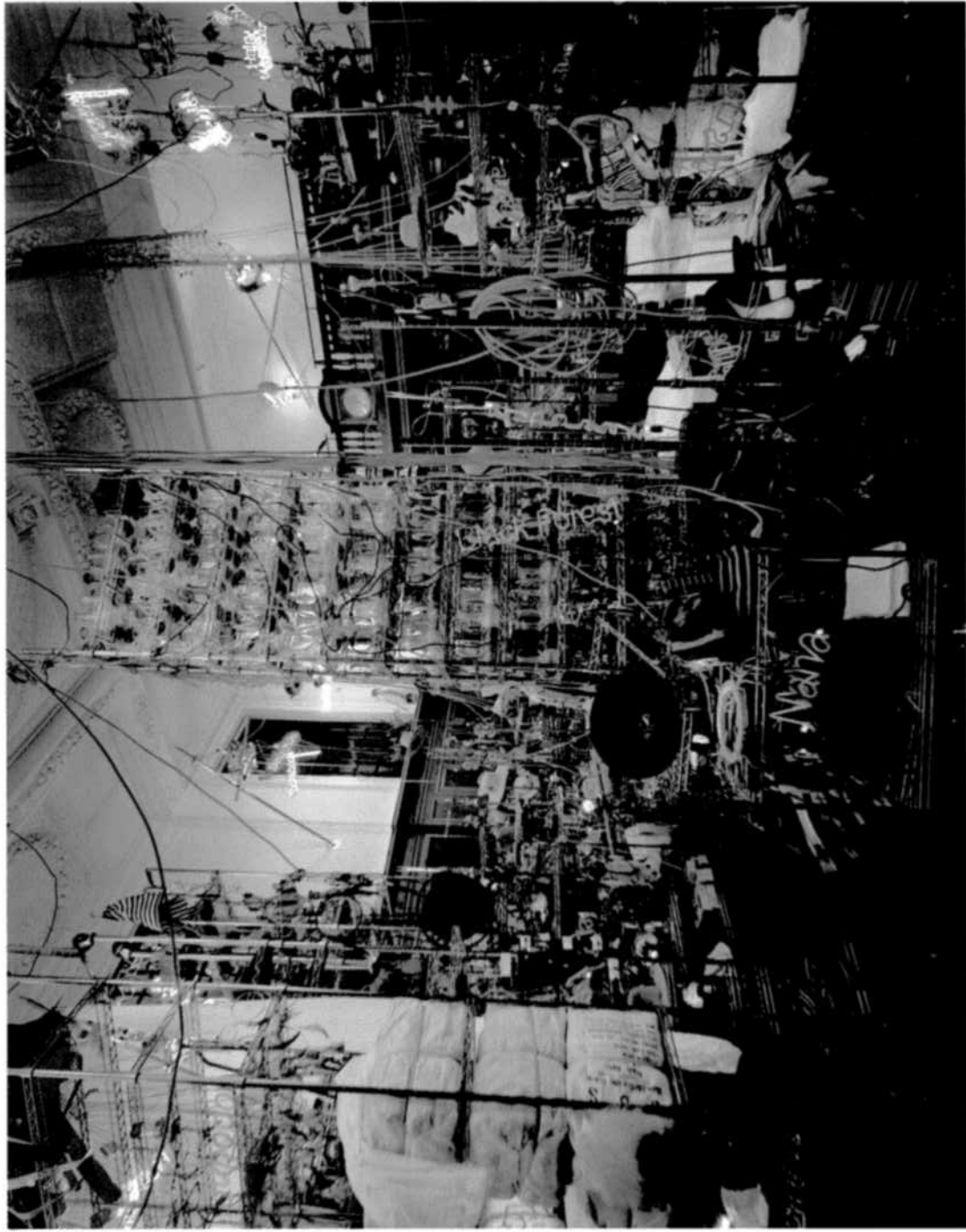
Installationens receptionssæstetik, dvs. den måde, hvorpå den skaber en modtagerposition for og adresserer sit publikum, kan derfor siges at stå i fakticitetens tegn. I en installation baserer fremstillingen af et givent motiv sig ikke nødvendigvis på en mimetisk realism. Men uanset hvor vi er i installationskunstens udtryksspektrum, uanset om det er Messagers surrelle drøm eller Mike Kelleys jordnære zoo, vil en installation altid bygge på et receptionssæstetisk princip, som kræver, at beskueren involverer sig i værket igennem sine *faktiske kropslige handlinger*.

Handlinger skal her forstås i tre betydninger af ordet: Det er for det første de motoriske bevægelser, hvorigennem mennesket ager, interagerer og udtrykker

sine intentioner og reaktioner. I installationer sker det frem for alt i den gående bevægelse, som beskueren er nødt til at foretage for at kunne forbinde de elementer, der er spredt ud over installationsnens rum, og for at kunne anskue dem fra flere vinkler og afstande. Det, der adskiller denne bevægelse fra de fleste af dagliglivets gangbevægelser, er, at den ikke er improviseret, men en delvist *ko-reograferet bevægelse*, der indgår i en betydningssskabende proces.

Kunstneren har medtænkt beskuerens færd i selve værket ved at udstikke en eller flere mulige ruter gennem værket. Hvilken 'gangart' publikum skal vælge, er også delvist fastlagt: Selve organiseringen af installationen tilhvisker publikum, hvordan kroppen kan forholde sig til rummet. Den kan invitere publikum til at deltage i en fysisk eller åndelig prøvelse og krydse indre og ydre tærskler som i den californiske kunstner Mowry Badens *I Walk the Line* (1967). Her tilbydes beskueren en tur ned gennem en snæver passage i den gule zone, som installationen spænder ud omkring den besøgende. Turen foregår dog skrævende over en barre, hvis højde stiger til over skridthøjde på midten, så den rent visuelt fremtræder uoverstigelig. Først idet *kroppen* begiver sig ud på turen, opdager beskueren – som her i lige så høj grad er blevet en aktør, der bruger sin følesans og kropsmotorik, en iagttagere, der kun bruger sine øjne – at Badens konstruktion gemmer på en rampe med en tilsvarende hældning, der hjælper én over forhindringen på midten.

Installationer af den mere foruroligende type kan i stedet anspore publikum til at søge forsigtigt og mistroisk fremad, sådan som det er tilfældet med de truende gittermønstrede skygger, der flakker over væggene i den britisk-palæstinensiske kunstner Mona Hatoums dunkle



JASON RHOADES | THE BLACK PUSSY... AND THE PAGAN IDOL WORKSHOP, 2005 | DIVERSE MATERIALS | VARIABLE MALL | HAUSER AND WIRTH, LONDON

Light Sentence. Andre installationer udnytter gangruten til at gestalte en åndelig rejserute gennem sjælelige rum, sådan som den amerikanske videokunstner Bill Viola gjorde det, da han sendte sit publikum igennem det nøje tilrettelagte forløb af videoinstallationer *Buried Secrets* på den amerikanske pavillon under Biennalen i Venedig i 1995. Og atter andre kan som Zoe Leonards installation af slidte, beskadigede pigedukker *Mouth open, teeth showing* (2000) og Jason Rhoades multiobjektsinstallationer ophobe så uoverkommelige mængder af objekter, informationer og detaljer, at de driver beskueren ud i en adspredt flaner, hvor blikkets planløse scanning af værket med ujævne mellemrum afløses af en

koncentration om enkeltdele, en oplevelsesform, som minder om det, vi kender fra forbrugssfæren som *shopping* og fra mediesfæren som *zapping*.¹ Installationer kan således sætte alle mulige 'gangarter' i spil.

Handlinger skal for det andet forstås i den selvrefleksive betydning, at beskueren stimuleres til bevidste refleksioner over sin egen krops bevægelser og reaktioner. Denne fænomenologiske refleksion må beskueren sammenholde med sin semiotiske refleksion over betydningen af de tegn, som installationen fremstiller. Eller sagt på en anden måde: Beskueren må medtænke sin egen deltagelse i fortolkningen af værket; man må sammenholde de performative

og referentielle aspekter af værket for at nå frem til dets fulde betydning. Som eksemplet med Mona Hatoums *Light Sentence* antyder, vil ens kropslige reaktion på installationen ofte være udslagsgivende for, hvordan man fortolker værkets tegn.

I interaktive digitale installationer og i installationer, der som Mike Kelleys *Petting Zoo* indbyder beskueren til at deltage i bestemte aktiviteter, kan *handlinger* så endelig for det tredje bestå i udførelsen af forskellige operationer, der kan være mere eller mindre forhåndsstrukturerede fra kunstnerens side, og som ofte har nogle indbyggede valgmuligheder. Egentlig frihed til at handle er der dog sjældent tale om.



ILYA KABAKOV | THE TOILET | 1992 | STEN, CEMENT, TRÆ, MALING, HERBETOILET, DAMETOILET, HUSHOLDNINGSGENSTANDE, MØBLER | MAL CA. 450 CM X 417 CM X 1100 CM | DOCUMENTA IX, KASSEL

Som eksemplerne viser, trækker installationskunst gerne på nogle almene hverdagslige kompetencer: at gå, at orientere sig i rum og afkode deres indretning, at zappe, shoppe og interagere med mennesker – eller dyr. Ved at aktivere indgroede vaner og kompetencer knytter installationskunstnere værket tættere til kulturen og det sociale. Også dét er med til at give installationer et skær af virkelighedsnærhed eller 'social genkendelighed', som den russiske installationskunstner Ilya Kabakov har kaldt det i en beskrivelse af sit arbejde med den form for rumlige totaliscenesættelser, han kalder for den totale installation. Takket være den 'sociale genken-

delighed' ved beskueren allerede på forhånd, hvordan han eller hun skal gebærde sig i et sådant værk, skriver Kabakov:

"Denne 'sociale genkendelighed' ved det sted, hvor beskueren befinder sig, er utroligt vigtig for den totale installation, fordi beskueren forstår, hvordan han skal opføre sig i den, hvor og hvordan han skal bevæge sig i et sådant interiør. Det er denne bevægelse, denne hans rejse i installationens 'sociale' medium, der er et af de vigtigste kunstneriske midler i arbejdet med den totale installation [...]"¹⁸

Det interessante er, at hos Kabakov – og i den henseende er han

en typisk installationskunstner – går kunstnerens stræben efter at forlene sine installationer med en 'social genkendelighed' ved at indrette dem på en interiørligheds måde i spand med en markering af kunstigheden i denne indretning. På oplevelsesplanet rummer installationer således ofte en spænding mellem på den ene side den fortroliggørende *fakticitet*, som installationens 'sociale genkendelighed' fremkalder, og på den anden side en tydeliggørelse af, at kunstværket er en konstruktion, der benytter sig af iscenesættelse. Den form for realisme, som hersker i installationskunsten, er således ikke en 'transparent' og 'umiddelbar'

realisme, men en realisme, der er gennemsyret af kunstnerisk selvrefleksivitet. Det er desuden en type realisme, der i højere grad virker på et receptionsniveau end et repræsentationsniveau.

Installationens realisme er kendetegnet ved, at den medtænker en beskuerers faktiske kropslige handlinger, idet den kalkulerer med den virkelighedseffekt, der knytter sig til beskuerens aktive udforskning af og udveksling med værket. Realismen virker således gennem beskuerens interaktion med værket. Den kan derfor kaldes for en *performativ realisme*.¹⁹ Fakticiteten i denne interaktion eksisterer dog i et spændingsforhold til teatraliteten i installationens udtryk og virkning. Det er dette spændingsforhold mellem fakticitet og teatralitet, der gør oplevelsen af installationer grundlæggende ambivalent. Som beskuer er man udspondt mellem nærvær og distance, kroppens absorption og affamiliariseringens distance; man er indenfor som aktør og sat udenfor som tilskuer. På én og samme gang.

Tag nu Jeppe Heins *Changing Space* (2003): et tilsyneladende tomt, hvidt udstillingsrum, en nø-

Installationens realisme er kendetegnet ved, at den medtænker en beskuerers faktiske kropslige handlinger, idet den kalkulerer med den virkelighedseffekt, der knytter sig til beskuerens aktive udforskning af og udveksling med værket. Realismen virker således gennem beskuerens interaktion med værket. Den kan derfor kaldes for en performativ realisme.

gen modernistisk 'hvid kube'. Gør man ophold i installationen, går det dog op for én, at rummet ikke er statisk. Det forandrer ganske langsomt form, i takt med at en af væggene flytter sig. Det ville kræve en bevidst modstandshandling hos beskueren ikke at medvirke i denne rummets performance og give efter for rummets indskrænkninger og udvidelser ved løbende at flytte sig. I at sin enkelhed er Heins installation en eksperimentel undersøgelse af *samspillet* mellem krop og rum, individ og omverden, der vil vise, hvordan selv nærmest umærkelige forandringer i omverdenen ændrer på den plads, individet indtager i den. Samtidig viser *Changing Space* os noget generelt om samspillet mellem krop og rum i installationskunsten.

Fordi beskueren rent fysisk træder ind i værkets zone og helt eller delvist omslutes af værket, synes der at opstå et blandingsrum, hvor grænsen mellem kunstværk og virkelighed er støret, og betragter og værk tilhører samme sfære. Sammenlægningen af værkets eget rum, dvs. det sted, hvorfra værket taler, og beskuerens rum, dvs. det fysiske og erfaringsmæssige sted, hvorfra beskueren oplever værket, er dog kun en illusion. Men det er en illusion, der rent sansemæssigt er meget overbevisende og nærer den aura af fakticitet, som omgiver mange installationer. Det tilsyneladende sammenfald finder sin årsag i den særlige måde, hvorpå installationer artikulerer rammens problem. Rammen er det, der afgrænser værket, som vi kender det fra maleriets pryddramme. Rammen definerer, hvad der er værk, og hvad der ikke er. Dermed etablerer rammen værkets 'enhed'. Kun de færreste installationer har en fast, fysisk ramme. Deres rammer er ofte vage, idet indramningen kun markeres af en virtuel ramme, dvs. en ramme, der etablerer grænsen mellem billede og ikke-billede med semiotiske midler.²⁰ Fordi den virtuelle

ramme ikke har en entydig og klar fysisk tilstedeværelse, er dens afgrænsning ubestemt.

Det mærkes tydeligt i Matthew Buckingham og Joachim Koesters *Sandra of the Tuliphouse or How to Live in a Free State* (2001). En gruppe videoprojektioner med tilhørende lytteposter er spredt ud over et større areal uden synlig indramning eller angivelse af rækkefølge, så de besøgende må gå fra post til post i vilkårlig orden for at kunne sammenstykke en version af historien om pigen Sandras ophold i Christiania. Når man har bevæget sig rundt i værket et stykke tid, går det op for én, at det består af et væv af forskellige historier om Christiania: *Sandra of the Tulip House* sammentrækker historiebogs lærdom og 'faktiske' historiske begivenheder i Christiania med christianiteters personlige erindringer og Sandras refleksioner over fristaden som byutopi. Alle historierne indeholder nogle faktuelle korrekte oplysninger om Christiania. Samtidig har de alle et islæt af subjektivitet og konstruktion, og de kan ikke samordnes til en totalitet. Frem for alt støder Sandras lokale og individuelle *mikrohistorie*, sammen med historiebøgernes overindividuelle officielle *makrohistorie*. Sandra bliver i den sammenhæng en identifikationsfigur for beskueren, idet hun er den subjektivitet, der filtrerer historierne fakta og *doxa*.²¹

Fiktionsrummet

Sandra of the Tulip House husker os på et aspekt af installationen som blev flygtigt berørt ovenfor: En installation har ikke kun konkrete rumlige, tidslige og performative dimensioner, men også fiktive og semiotiske dimensioner. Værket fortæller 'en historie'; det udsiger noget om verden. I *Pit Music* (1996) har Joachim Koester sat sig for at anskueliggøre, hvordan installationen indvæver det fiktive og fortolkende i det konkrete og reelle. I *Pit Music* træder publikum ind på en tom platform,



JOACHIM KOESTER | PIT MUSIC | 1996 | VIDEO, LYD, 14:00, SCENE |
STATENS MUSEUM FOR KUNST



hvorfra man kan kikke hen over en 'orkestergrav' på en video, der dokumenterer et kammerorkestres opførelse af en strygekvartet af Sjostakovitj. Mod sædvane sidder publikum ikke ned til koncerten, men står derimod på en platform identisk med den, man selv står på. Ser man nøjere efter, vil man opdage, at stedet er et galleri og begivenheden en udstillingsfornisering, hvor de fleste ganske vist lytter koncentreret, men hvor der også er tegn på adspredthed: gæsterne, og kameramændene,

flytter på sig eller bevæger sig omkring; folk nipper til deres vin og udveksler diskret bemærkninger. I videoens slutning opløses koncerten i konversation – imens musikken fortsætter uforstyrret. Mens lydsporet understøtter den dokumentariske realisme, gør billedsiden opmærksom på dokumentarfilmens element af fiktion. Ikke alene springer billederne i tid og rum inden for koncertsituationen. Der er også bratte temposkift, hvor videoens visuelle flow pludselig bremses af frosne nærbil-

leder og slowmotion, der afbryder lyd- og billedsporets parallelle løb og momentant får værket til at skifte karakter fra 'dokumentar' til et lyrisk 'portræt' af det lyttende menneskes kontemplation.

Som udtryksform er installationen således på én gang rumlig-konkret og intenst betydningsladet, uanset hvor faktuel, dagligdags eller dokumentarisk den måtte tage sig ud. Installationer foretager, rent strukturelt betragtet, en sammensvejsning af

et æstetisk organiseret rum med det, jeg vil kalde for et *fiktionsrum*. I installationens rumdannelse foregår der en kobling mellem objekter eller handlinger, der fortætter den semiotisk og lægger pres på publikum for at få dem til at se objekterne eller handlingerne 'i det andet lys'; nemlig fiktionens. Mange installationer sætter som Henrik Plenge Jacobsens *Spies* (1999-2000) en mængde forskelligartede elementer sammen til en kompleks helhed og lader det være op til publikum at udgrunde de betydningsmæssige sammenhænge mellem enkelt-delene. Fiktionsrummet består dermed ikke af en stabil kerne af fiktionsstof, der er der på forhånd, før beskueren træder ind i værket som en passiv modtager af dets budskab. Termen fiktionsrum betegner den *recipierede* fiktion. Fiktionsrummet er således en uhåndgribelig størrelse, der *bliver til* igennem beskuerens performative deltagelse i værket som summen af de tegn, kunstneren har indlagt i værket, og en betragters individuelle fortolkning heraf.

Det medierede nærvær

Som nævnt i indledningen har installationskunsten efterhånden genereret flere undergenrer. Videoinstallationen er nok den mest udbredte.³² Den arbejder typisk installatorisk med at inddrage beskueren i et rumligt miljø, men de levende billeder giver værket en mere dynamisk karakter og et mere udfoldet forløb i tid end installationer opbygget af statiske objekter. Videoinstallationer understræger dermed, at 'rum' ikke er statiske, men derimod dynamiske og foranderlige fænomener, akkurat som Jeppe Heins *Changing Space* gør det med arkitektoniske midler. Desuden udnytter videoinstallationer gerne de levende billeders stærke appel til publikums indlevelsesevne. Det er præcis denne forførelse, som Joachim Koester forsøger at modarbejde i *Pit Music*. Den brudfyldte montage obstruerer det levende publikums identifikation med

det afbildede publikum. I stedet forsøger Koester at få beskueren til at se videofilmen som en konstruktion, ja, i virkeligheden som en *fiktion*, selv om optagelserne dokumenterer en koncert. Publikum til en videoinstallation er modsat biografens publikum i bevægelse – et forhold, som det stående og omkringsgående koncertpublikum i *Pit Music* afspejler. I videoinstallationer spadserer tilskuerne ind og ud af rummet på vilkårlige tidspunkter og cirkulerer ofte mellem flere forskellige projektioner eller elementer i værket. Det er en publikumsadfærd, der snarere er i familie med tv's og udstillingsfjerniseringens adspredte oplevelsesform end med opslugelsen i biografen. Som film- og kunstteoretikeren Raymond Bellour har bemærket, er det svært at finde ud af, hvilket ord man skal bruge for videoinstallationens "opløste, fragmenterede, rystede, periodisk optrædende tilskuer."³³ *Pit Music* giver os ikke et ord for det, men et billede på det.

Videoinstallationen adskiller sig fra både filmen og teateret ved ikke at være en prosceniumkunstart, dvs. den udspiller sig ikke på en separat scene eller et lærred, der klart skiller publikums 'her og nu' fra optagelsernes 'andet sted' og 'anden tid'. Videoinstallationen holder sig ikke inden for filmlærredets eller den enkelte skærms fysiske ramme. Den blander sig med det tredimensionelle rum og objekterne i dem. For i modsætning til film og tv kan skærmen eller lærredet, som billederne projiceres på, i princippet være hvad som helst. Billedernes 'andet sted' og 'anden tid' bliver i en vis forstand forankret i det selv samme fysiske rum, som beskuerens krop befinder sig i – uanset at de som filmisk univers altid forbliver adskilt fra 'beskuerens rum' af en virtuel ramme. I en videoinstallation fremtræder billederne, som om de er situerede i det samme miljø som beskueren. Videobillederne omslutter

beskueren og opbygger en form for rumlighed, der er domineret af foranderlighed og bevægelse, og som påvirker lokalets statiske rum og gør beskuerens lokaliserings usikker. Det er denne rumlige forskellighed fra prosceniumkunstarterne, der gør videoinstallationen, hvor lydsporet i øvrigt ofte understøtter den visuelle fornemmelse af at være 'midt i' det filmiske univers, til en af de mest sensorisk og mentalt medrivende af installationskunstens undergenrer. Uanset at virkningen er skabt med kunstige midler, får publikum let en oplevelse af at dele tid og rum med værket. De levende billeder giver en fornemmelse af, at videoinstallationen udspiller sig i nuet, alt imens man opholder sig på stedet.

De fleste videokunstnere er meget opmærksomme på denne effekt. Mange udnytter den i et bevidst arbejde med at udforme værket, så det fremmer denne specielle nærværsfølelse, som altid vil være en *medieret* følelse.³⁴ Bill Violas suggestivt opslugende multiskærms-installationer er det klassiske eksempel her. Man kunne også nævne Ann Lislegaards *Nothing but Space* (1997), hvor installationens rum kløves på midten af et lærred med videoprojektioner på begge sider. Projektionerne viser nogle personer, der går rundt i et kunstneratelier. Motivet er prosaisk, virkningen derimod overvirkelig og psykedelisk. Lislegaard har ikke rettet kamerallinsen mod selve rummet, men mod dets refleksioner i fleksibel spejlfolie af den type, som NASA udviklede til perceptuelle eksperimenter med menneskers sensoriske og psykologiske reaktioner på en vægtløs tilstand. *Nothing but Space* synes at erstatte en maskulin rum- og arkitekturopfattelse med visioen om en feminin. Spejlingerne forvandler arkitekturens statiske, rette linjer til bevægelige, organiske kurver, tingene bugter sig, og kroppe opstår ud af den tomme luft, kommer én i møde, spalter

sig i to eller tre gestalter, for derefter atter at forsvinde i atmosfærens intet. Destabiliseringen af rummet forplanter sig direkte til beskueren som en følelse af at blive suget ind i en ustabil, hypnotisk verden, hvor alt er underkastet forvrængninger. *Nothing but Space* handler således om, hvordan et rum forvandles, og hvordan det samtidig transformerer perceptionen af det.²⁵

Hvor Lislegaard forsøger at suge beskueren ind, søger andre videoinstallationskunstnere at modarbejde forførelsen og nærværsfølelsen for bedre at kunne afdække de konventioner og ideologier, som oppebærer mediernes og kunstens forførelse og 'realisme'. Det gælder Koester, men også britiske Sam Taylor-Wood. I *Travesty of a Mockery* (1995) har Taylor-Wood opspillettet en scene med et parforholdsskænderi, så kvinde og mand optræder på hver sin projektion på hver sin væg, men stadig interagerer med hinanden. Situationen fremstår prototypisk, som var det optagelser til en melodramatisk tv-serie. Publikum hører kun brudstykker af de klichéer, som parret slynger i hovedet på hinanden, men nok til at fange grundmønstret. Hun er fortvivlet og stiller krav; han griner hånligt og afviser. Symbolikken i den rumlige organisering af værket ligger lige for: Adskillelsen er synonym med afstand.

De stridende parter kan ikke nå hinanden, fordi de befinder sig i hvert sit følelsesmæssige indelukke. Sam Taylor-Woods opspaltning af episodens helhed i rollerne enkeltdele indeholder dog også en repræsentationskritik, idet hun udstiller den filmiske socialrealisme som en maskeret fiktion oppebåret af en konventionsdiktet usynliggørelse af iscenesættelsens midler.

Passageværker

Installationer nøjes sjældent med at iscenesætte kunstopplevelsen. De *ritualiserer* den også, idet de arbejder med overgange eller

passager, fra kunst til virkelighed, fra ét medie til andre medier, fra det visuelle til det teatrale, fra synssansen til de andre af krop-pens sanser. Passage betyder gennemgang. Ordet kan både henvise til en materiel struktur, som en bevægelse går igennem, fx en korridor, og til selve bevægelsen igennem eller forbi denne struktur, fx det at gå igennem korridoren. Dets rækkevidde er således ikke begrænset til stabile strukturer og betydninger. Det favner også flygtige og performative dimensioner som menneskers bevægelser gennem rum og informationers aldrig upåvirkede kanalisering gennem et medium.

Jeg vil hævde, at en installation kan fungere som passage. En af de mest indflydelsesrige antropologiske forståelser af fænomenet er formuleret af etnografen og folkloristen Arnold van Gennep i bogen *Les rites de passage* (1909). Den norske oversættelse, *Rites de passage. Overgangsriter*, har beholdt van Genneps franske betegnelse, vel fordi den norske ikke rummer passagebegrebets dobbelthed af struktur og proces.²⁶ Arnold van Gennep er ophavsmand til den strukturelle tredeling af de ritualer, der formidler overgange i livet (fx fra dreng til voksen kriger), som siden er blevet gængs. Hans tanke om ritualets funktion som passage og forvandling har været meget indflydelsesrig inden for såvel antropologiske ritualstudier som teatervidenskabelige performancestudier. Hermed nærmervil os så småt installationskunsten, der fraset den egentlige performancenkunst er den mest 'sceniske' af billedkunstens udtryksformer.

Arnold van Genneps forståelse af ritualet hviler på den almindelige antropologiske og religionshistoriske forståelse af ritualet som en bevidst kropslig handling, hvor kroppen og dens sociale og kulturelle identitet konfronteres med en anden, ofte transcendent, verden. Rituallets indledende fase,

adskillelse, indebærer ifølge van Gennep en udelukkelse af den person, der gennemlever ritualet, fra hans eller hendes status og plads i samfundet, ofte gennem fysisk isolation på et helligt sted. Mellemfasen er en *transition*, der leder ind i et identitetsmæssigt ingenmandsland, hvor personen overgår fra én tilstand til en anden og kan vinde ny indsigt. Det rituelle drama udspiller sig gerne i denne tærskel- eller grænsesituation. I den afsluttende fase, *inkorporation*, har personen indoptaget sin nye identitet og kan atter indlemmes i samfundet med en ny status. Van Gennep fortæller, at i mange stammesamfund var overgangsritualets passage knyttet til kroppens fysiske passage gennem en dør, en portal eller en anden rumlig åbning, alternativt til en bevægelse hen over en grænse markeret med et tegn eller en symbolsk genstand.

Denne rumlige afmærkning af transitionsfasen kaster et interessant lys over installationskunsten. Mange installationer er nemlig indrettet og markeret som en 'særlig' zone, man skal træde ind i gennem en dør eller ved at overskride en mere eller mindre tydeligt afmærket 'skillelinje', dvs. installationer har zonemarkeringer, der svarer til dørens og grænsens funktion i ritualet, idet den markerer "grænsen mellem den fremmede og den hjemlige verden." At krydse denne tærskel er derfor ensbetydende med "at forlade en tidligere verden for at træde ind i en ny".²⁷ Mowry Badens / *Walk the Line* er nok det eksempel, der tydeligst viser installationens zonekarakter. Ser man installationen i lyset af van Genneps ritualforståelse, antager beskuerens tilegnelse af værket karakter af en overgangsrite, der udspiller sig som et rumligt iscenaset forløb med tre faser: adskillelse, transition og inkorporation. Ligesom ritualet kan installationen dermed siges at etablere en særlig kontekst, som har til formål at transformere den person, der



SAM TAYLOR-WOOD | TRAVESTY OF A MOCKERY | 1995 | DOBBELT VIDEOPROJEKTION, LYD, 10:00 | STATENS MUSEUM FOR KUNST

går igennem den, skønt det aldrig kan være på den status- og livsforandrende måde, som kendetegner et rigtigt ritual. Til gengæld kan den æstetiske erfaring godt fylde en beskuer med usikkerhed, krisefornemmelse eller en oplevelse af at overskride sin personligheds fortrolige former og dermed midlertidigt blive hensat i transitionens grænsetilstand.

Et af de mest oplagte eksempler på dette psykologiske fænomen er det *Test Site* bestående af fem kæmperutsjebaner, som den tyske kunstner Carsten Höller i 2006 installerede i Tate Moderns kæmpe turbinehal. Höller tilbød publikum underholdning, selvudforskning og eftertanke gennem deltagelse i et legende eksperiment, der involverede såvel det ydre, kropslige, som det indre, åndelige. I *Test Site* tog oplevel-

sen af værket helt bogstaveligt form af en kropslig passage ind i, igennem og ud af installations lange spiralsnoede rør, en accelereret rejse i tid og rum, som kunne hensætte den besøgende i en ekstatisk tilstand af fryd.²⁸ Den radikale bevidsthedstransformation varede dog næppe meget længere end rutsjeturen, men for Höller var det afgørende heller ikke den konkrete oplevelses varighed, men oplevelsens evne til at pege på potentialet for mere dybdegående forvandlinger:

Folk, der rutsjer ned ad rutsjebanerne, har et særligt udtryk i deres ansigter, de er påvirkede og til en vis grad "forandrede". [...] Jeg vil gerne pege på, at det at bruge rutsjebaner dagligt kunne forandre os, ligesom andre forbrugsvarer er i færd med at forandre os. Jeg er fx overbevist om, at brugen

af biler har forandret vores opfattelse af tiden. Jeg kunne forestille mig, at rutsjebaner også har en virkning. Den bevidsthedstilstand af samtidig fryd, galskab og 'vellystig panik', som man indtræder i, når man rutsjer, kan ikke bare forsvinde bagefter uden spor.²⁹

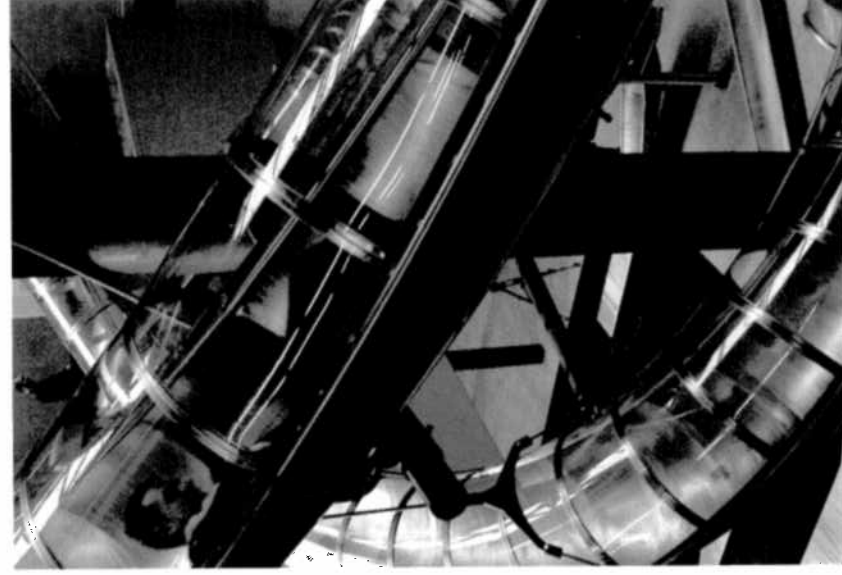
Hvad angår ønsket om at sende beskueren ud på en rejse, der på én gang er rumlig, kropslig og bevidsthedsmæssig, er der ikke langt fra Carsten Höllers semividenskabelige *Test Site* til Annette Messagers surreelle *Casino*. Som Messager erklærer i et interview i udstillingsfolderen:

"Jeg ønsker, at mit *Casino* skal have en rigtig gennemgangsrute. Man afskæres fra verden udenfor af gardinerne, og jeg bruger forskellige rum til at skabe forskellige steder at gøre ophold.

Det første rum har en form for søvngængeragtig rytme, men den bliver hurtigere og tiltager i det andet, før den eksploderer i det tredje. Som altid ønsker jeg, at den besøgende foretager sin vandring sammen med mig.”³⁰

Som teaterforskernes forkærlighed for van Genneps ritualbegreb antyder, er installationen ikke den eneste kunstneriske udtryksform, der kan katalysere en passage-erfaring. Det, der er særligt for installationen, er, at den lægger sig tæt op ad det *gennemlevede* ritual ved at gøre beskueren til passageerfarens subjekt. Den iscenesætter værkoplevelsen som en kropslig, motorisk bevægelse ind i en afmærket, ofte fra omgivelserne udskilt rumlig zone, hvor beskueren krydser ”grænsen mellem den fremmede og den hjemlige verden” (van Gennep). Den nøjes ikke med at involvere beskueren mentalt; den aktive-rer også beskueren kropsligt og performativt. Jeg vil derfor konkludere, at mange installationer

kan karakteriseres som passage-værker og ikke kun i formel, men også i eksistentiel forstand, idet de ved hjælp af de virkemidler, jeg har beskrevet ovenfor, forsøger at bringe beskueren over en tærskel og ind i en sfære og tilstand, der gør denne fremmed for hverdagens former, koder og normer. De forsøger at oprette et andet rum, en undtagelsessituation, der hensætter beskueren i en tilstand af modtagelighed, som hverken tilhører den rutinemæssige hverdag med dens vanetænkning eller den nye indsigts afklaring, som måske ikke, måske ikke, venter beskueren på den anden side af udstillingsbesøget. I den forstand er alle installationer det, som Guillaume Bijl kalder for transformationsinstallationer. De sigter mod at skabe overgangsbetingede tilstande med rum for refleksion og mulighed for forandring. ■



CARSTEN HÖLLER | TEST SITE | PUTSJEBANER | TATE MODERN | LONDON | 2006

Noter

- ¹ En vigtig udgivelse i forbindelse med introduktionen af termen *ny internationalisme* er: Jean Fisher (red.): *Global Visions. Toward a New Internationalism in the Visual Arts*. London 1994. Se også: Jannie Haagemann og Stine Høholt: "Mod et nyt kunstnerisk verdenskort? De nye biennaler og den globale samtidskunst". I Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg (red.): *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdæbat*. København 1999, 121-148.
- ² Potentialet i begrebet felt demonstrerede den amerikanske kunsthistoriker Rosalind Krauss allerede i 1978 i "Sculpture in the Expanded Field". Artiklen har haft stor indflydelse på termens videre brug inden for samtidskunstens område. Rosalind Krauss: "Sculpture in the Expanded Field". I: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass. og London 1987, 276-290.
- ³ Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass. og London 1996.
- ⁴ Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*. Les presses du réel 2002. Den franske udgave *Esthétique relationnelle* blev udgivet af samme forlag i 1998.
- ⁵ Graham Coulter-Smith: "Mike Kelley, Petting Zoo, Munster Sculpture Project 07". 2007, på artintelligence.net: <http://artintelligence.net/review/?p=135#more-135>. Besøgt 28.2.2008.
- ⁶ Mike Kelley: "Mike Kelley, Petting Zoo, Inner courtyard at Von-Steuben-Str. 4-6". I Brigitte Franzen, Kasper König og Carina Plath (red.): *Sculpture Projects Munster 07*. Köln 2007, 126-137.
- ⁷ Helmut Draxler: "Mike Kelleys Allegorie der realisierten Demokratie". 2007, på artnet.de: http://www.artnet.de/magazine_de/reviews/hdraxler/draxler09-04-07.asp. Besøgt 28.2.2008.
- ⁸ Denne tese om installationens genrekarakter foldes ud med langt flere nuancer og eksempler i min kommende bog, *Rumdannelser. Installationen mellem billedet og scene*, Museum Tusculanums Forlag: in print.
- ⁹ Rosalind E. Krauss: "Notes on the Index, i-ii." I: *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass. og London 1986, 196-220.
- ¹⁰ Guillaume Bijl: "En introduction" (1991). I Liliane Dewachter (red.): *Guillaume Bijl*. vandreudstilling vist på bl.a. Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen; Kunstverein Freiburg; Arken Museum for Moderne Kunst, København 1996, 43-45.
- ¹¹ Michael Fried: "Art and Objecthood". I Gregory Battcock (red.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles og London 1995, 116-147.
- ¹² Ibid., 125.
- ¹³ Nollert, Angelica (red.): *Performative Installation*. Köln 2003. Performativitetsteorier afledt af filosoferne John Austin og John Searles talehandlings-teorier, frem for alt dekonstruktivisten Jacques Derridas og kønsforskeren Judith Butlers fortolkninger heraf, er siden starten af 1990'erne blevet udbredt inden for kulturvidenskaberne, herunder også æstetiske fagområder som kunsthistorie, teatervidenskab og performancestudier. Performativtetsbegrebet er i den forbindelse blevet et nyttigt redskab til bl.a. at redegøre for de processer, hvorigennem identiteter skabes og forandres, og til at anskue selve den fortolkende handling eller det at skrive en tekst som en performativ aktivitet. Se: Andrew Parker og Eve Kosofsky Sedgwick: "Introduction. Performativity and Performance." I Andrew Parker og Eve Kosofsky Sedgwick (red.): *Performativity and Performance*. London og New York 1996, 1-18.
- ¹⁴ Annette Messager, citeret fra: Fabian Stech: "Pinocchio im Bordell. Fabian Stech im Gespräch mit Annette Messager". I: *Kunstforum International*. Bd. 177, 2005, 202-211, S. 203.
- ¹⁵ Annette Messager, citeret fra: ibid., 204.
- ¹⁶ Annette Messager, citeret fra: ibid., 206.
- ¹⁷ For en uddybning af shopping og zapping som oplevelsesformer, der er vændret fra hverdagskulturerne ind i finkulturerne, se: Anne Marit Waade: "Teater i en teatraliseret samtidskultur – resepsjonskulturelle mønstre i aktuell scenekunst", ph.d.-afhandling, upubliceret, Aarhus Universitet 2002.
- ¹⁸ Ilya Kabakov: *Über die totale Installation. On the 'Total' Installation*. Ostfildern 1995, 246.
- ¹⁹ Denne tanke har jeg uddybet i artiklen: "Between image and stage. The theatricality and performativity of installation art". I Rune Gade og Anne Jerslev (red.): *Performative Realism*. København 2005, 209-234, og i min kommende bog *Rumdannelser. Installationen mellem billedet og scene* (se note 8).
- ²⁰ For en uddybning af det semiotiske rammeprincip, se: Jens Toft: "Om rammer og rammesætning. Betragtninger over billedets grænser". I *Periskop*, nr. 3, 1994, 99-132.
- ²¹ Doxa er fordomninger og antagelser, dvs. meninger, der er behæftet med en vis usikkerhed, i modsætning til episterner, den sikre viden. For en uddybende værkanalyse, se: Marianne Toft: "Man antager, at visse historier eksisterer ...". I Sven Bjørkhof (red.): *Matthew Buckingham & Joachim Koester. Sandra of the Tulip House or How to Live in a Free State*. Statens Museum for Kunst, København 2001, 4-16.
- ²² For en uddybning af overvejelserne om videoinstallationer som genre, se min artikel: Anne Ring Petersen: "Navigation, immersion og interaktion i videoinstallationskunsten". I *turbulens.net*, vol. # 11, 2008, temanummer om "Liv, krop og teknologi". Ulrik Ekman og Arild Fætveit (red.), findes på: <http://www.turbulens.net>.
- ²³ Raymond Bellour: "Of An Other Cinema," i Sara Arrhenius, Magdalena Malm og Cristina Ricupero (red.): *Black Box Illuminated*. Lund 2003, 39-62, S. 42.
- ²⁴ Margaret Morse: "Video Installation Art. The Body, the Image, and the Space-in-Between." I Dough Hall og Sally Jo Fifer (red.): *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York 1990, 152-167.
- ²⁵ Knut Åsdam: "Feministisk strategi og blindpunkter. Ann Lislegaard interviewet av Knut Åsdam". I *UKS – Forum for Samtidskunst*, nr. 3-4, 1997, 10-13, S. 13.
- ²⁶ Arnold van Gennep: *Les rites de passage: étude systematique des rites*. Paris 1909. Arnold van Gennep: *Rites de passage. Övergångsriter*. Oslo 1999.
- ²⁷ Arnold van Gennep: *Rites de passage. Övergångsriter*. Oslo 1999: 31
- ²⁸ Video optaget på ture ned ad de fem forskellige rutsjebaner kan ses på: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/carstenholler/video/shtm>. Besøgt 28.2.2008.
- ²⁹ Carsten Höller i interview med Vincent Honoré: "The Unilever Series: Carsten Höller". Se: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/carstenholler/interview.shtm>. Besøgt 25.2.2008.
- ³⁰ Annette Messager citeret efter et interview ved Suzanne Pagé og Béatrice Parent i: *Annette Messager. Casino*. Led-sagende folder til udstillingen af samme navn på den franske pavillon, Biennalen i Venedig 2005, upagineret.